

**BULLETIN
HISPANIQUE**

Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

117-2 | 2015

Métamorphose(s) : représentations et réécritures

La métamorphose d'Anaxarète

des réminiscences et une omission dans quelques comedias de femmes dramaturges

Isabelle Rouane-Soupault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4100>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4100

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

Pagination : 675-690

ISBN : 979-10-300-0041-2

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Isabelle Rouane-Soupault, « La métamorphose d'Anaxarète », *Bulletin hispanique* [En ligne], 117-2 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4100> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4100

Tous droits réservés

La métamorphose d'Anaxarète : des réminiscences et une omission dans quelques *comedias* de femmes dramaturges

ISABELLE ROUANE-SOUPAULT
Université Aix-Marseille / CAER

Le repérage des réminiscences et des omissions de la fable ovidienne d'Iphis et Anaxarète dans *La traición en la amistad* de María de Zayas, *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva et *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo, montre que, si les signifiants mobilisés convoquent la métaphore d'une fermeté minérale, la mise en discours du matériau original par les femmes dramaturges en infléchit la portée tragique et réhabilite la figure de la dame au cœur de pierre.

Mots-clés : Anaxarète, *comedia*, femme dramaturge.

El inventario de las reminiscencias y de los olvidos en la fábula de Ovidio de Anaxáreta en *La traición en la amistad* de María de Zayas, *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva y *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo, muestra que si bien los significantes utilizados convocan la metáfora de una firmeza mineral, en el discurso dramático escrito por estas mujeres dramaturgas, se reduce el alcance trágico del motivo original y se rehabilita la figura de la dama con corazón de piedra.

Palabras claves : Anaxáreta, dama, estatua, piedra, comedia, mujer dramaturga.

We will attempt at spotting the reminiscences and the omissions of the Ovidian fable of Anaxaret in three plays: María de Zayas' «*La Traición en la Amistad*», Leonor de la Cueva's «*La Firmeza en la Ausencia*» and Ángela de Azevedo's «*La Margarita del Tajo*». They show that, however the significant used by these dramatists women imply the metaphor of mineral firmness, the way they insert the original material into the dialogues tends to inflect the tragic effect, and rehabilitates the figure of the stone heart lady.

Keywords : Anaxaret, dame, statue, stone, comedia, woman dramatist.

LE LIVRE XIV des *Métamorphoses* d'Ovide relate l'histoire de l'impitoyable Anaxarète restée insensible au désespoir du jeune Iphis. Celui-ci, inlassablement, exprime son amour pour elle en couvrant de fleurs le seuil de la maison où elle cache et protège sa froide beauté. Le malheureux jeune homme finit par se pendre à sa porte éternellement close. Cette mort injuste déchaîne la vengeance divine et provoque le châtement : la déesse métamorphose Anaxarète en statue de pierre au moment où elle regarde passer sous sa fenêtre le cortège funèbre qui emporte le corps de l'amant éconduit vers son tombeau. Ce récit, remarquable par sa concision, est placé entre les vers 698 et 771 du Livre XIV. Il a donné lieu à de fécondes réécritures même s'il ne représente que 73 vers enchâssés dans le discours de Vertumne à Pomone, lui-même partie secondaire d'un Livre où l'on ne retient le plus souvent que les aventures porcines d'Ulysse chez Circé.

L'interprétation du mythe a mis en relief son allégorisme, et la récurrence de la scène dans différentes pièces du théâtre classique espagnol s'explique par son efficace opérativité dramaturgique. La deuxième moitié du XVI^e siècle a vu se succéder en Espagne plusieurs traductions des *Métamorphoses* d'Ovide, accueillies avec un intérêt croissant des lecteurs. Cette dynamique éditoriale fut initiée par Jorge de Bustamante dont la traduction intitulée, *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio repartidas en quince libros y traduzidas en castellano*, fut publiée à Anvers, autour de 1551 et contribua à diffuser largement la matière originale qu'il complétait et interprétait. Les quinze rééditions recensées ensuite jusqu'en 1664, permettent de la considérer comme l'un des principaux relais de la transmission et de la réélaboration du matériau puisqu'elle fut manifestement à l'origine de nombreuses réécritures des motifs mythologiques dans la littérature espagnole de l'époque, comme l'a montré José María de Cossío¹. Depuis la première, intégralement en vers, de Antonio Pérez Sigler en 1580, *Los XV libros de los Metamorphoseos del excelente poeta latino Ovidio, traducidos a verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro*, à celle de Pedro Sánchez de Viana en 1589, *Las transformaciones de Ovidio en tercetos y octavas rimas y al final, las anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio con la Mitología de las fábulas y otras cosas*, et la version du Valencien Felipe Mey, publiée après sa mort en 1616, même si elle ne traduit que les sept premiers livres, ces traductions attestent d'un intérêt constant pour ces fables. Par ailleurs on connaît l'influence de l'ouvrage de Juan Pérez de Moya *Philosophia secreta* [1585] où les mythes sont répertoriés et étudiés dans une perspective humaniste particulièrement

1. José María de Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 47 : « Las generaciones de los siglos XVI y XVII puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante. Él puso entre nosotros el repertorio mítico más considerable de la antigüedad; y si bien los humanistas, los maestros que habrían de imprimir carácter al movimiento en España, no necesitaban de las facilidades del cambio a nuestro común castellano para gozarle y utilizarle, en el vulgo iletrado hace posible el entendimiento y disfrute de tantas alusiones mitológicas, de tantos asuntos míticos, del carácter de tantas invocaciones paganas que llenaban la literatura y hasta actividades distantes de ella en los siglos XVI y XVII ».

féconde². Juan Diego Vila relève à leur propos que la principale méthode d'exégèse est l'allégorisation ce qui me semble expliquer leur réinvestissement dans les fictions dramatiques³.

Devenue le paradigme de la dureté inflexible, l'histoire de la belle Chypriote est une référence récurrente dans la poésie élégiaque de la Renaissance espagnole qui fonde sur son motif métamorphique, « *paulatimque occupat artus / quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum*.⁴ », le renouvellement du *paraclausithyron*. Le « chant devant la porte fermée » déplore la cruauté et le dédain qui transforment l'amant malheureux en victime de son aimée⁵. Très fécond en poésie, il est repris par Garcilaso dans la *Canción Quinta* (*Ode ad florem Gnidi*) où le poète fonde sur la fable d'Ovide l'exemplarité du cas destiné à convaincre Violante de répondre à Mario (v. 66-100)⁶. Il est utile d'en rappeler ici quelques vers qui semblent constituer le maillon principal de cette chaîne de transmission qui intéresse nos réflexions. Il paraît, en effet, incontestable que la filiation ovidienne de ce motif a été fixée par la poésie de la Renaissance avant d'être transmise aux poètes et aux dramaturges du Baroque. Il s'agit donc d'une étape cruciale de la diffusion du noyau narratif du motif dont nous étudierons ensuite quelques aspects dans les adaptations qui se sont imposées avec son insertion dans le discours dramatique :

*Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.
[...]
Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron.
Los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convirtieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura*

2. Carlos Clavería ed., Madrid, Cátedra, 1995.

3. Juan Diego Vila, « En torno a la múltiple constitución del discurso mitológico en el Siglo de Oro », *Argos*, 13-14, 1989-1990, p. 172. L'auteur souligne également que ces traducteurs utilisent exclusivement des sources littéraires, pas de référents plastiques, qu'ils se soumettent à l'autorité des Pères de l'Eglise ou de compilations postérieures à celles des auteurs gréco-latins pour lesquels ils montrent un intérêt particulier et enfin, que l'on trouve dans ces textes de fréquentes références à des livres français ou italiens du XVI^e siècle.

4. Ovide, *Métamorphoses*, Livre XIV, vers 757-758. Traduction : « Et peu à peu le roc de son cœur insensible envahit tout son corps ».

5. Cf. l'ouvrage de Vicente Cristóbal, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, 228 p.

6. Cf. la thèse de Roland Béhar, *Garcilaso de la Vega et la rhétorique de l'image*, soutenue à Paris Sorbonne en décembre 2010 (M. Blanco dir.).

*iba desconociendo
su natura
hasta que finalmente
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.*

De cette ode élégiaque de Garcilaso jusqu'à la *silva* de Quevedo, *A la puerta de Aminta*⁷, « *Así, oh puerta dura, / que guardas viva mi piadoso ruego...*⁸ », la vitalité du *topos* est donc très perceptible en poésie pour exprimer la plainte de l'amant.

Et l'histoire d'Anaxarète nourrit également plusieurs intrigues des *comedias de enredo* au XVII^e. Dans quelques pièces de Lope de Vega, des références implicites renvoient au seuil cruel comme nous en verrons quelques exemples plus avant. Calderón, quant à lui, a composé une *comedia* directement inspirée du récit ovidien et de la métamorphose d'Anaxarète en statue de marbre, intitulée *La fiera, el rayo, la piedra*. Or, la pièce qui fut représentée au Coliseo del Buen Retiro en 1652, portait au départ un titre initial qui établissait très explicitement sa filiation avec cet héritage⁹ : *Las durezas de Anaxarte y el amor correspondido*. Mais l'*inventio* caldéronienne est allée bien au-delà de la dramatisation des invariants du motif en le complétant avec les légendes de Zéphyr et de Pygmalion. Le couple Iphis / Anaxarète est présenté, dans la pièce de Calderón, au sein d'un système complexe de personnages amoureux, propre au théâtre baroque de la deuxième génération, où se mêlent dans des intrigues croisées trois couples, dans l'espace insulaire traditionnellement propice à ces développements amoureux mythologiques qu'est la Sicile¹⁰. J'évoquerai

7. Voir l'analyse de ce poème dans l'article de Christine Orobitg, « *Exclusus amator*. En torno a un poema de Quevedo » dans *Actas AIH*, 1993 : http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_1_041.pdf

8. Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 590-591 :

*Así, oh puerta dura
que guardas viva a mi piadoso ruego
la mayor hermosura,
el tiempo no te dé por presa al fuego
y cuando ofensa de hacha, vieja, esperes,
no vengas a ser menos de lo que eres.
Y así el rayo del cielo cristalino,
cuando a Jove se huye de la mano,
no ofenda tus umbrales ni este llano,
para que vea yo mi sol divino
y pruebe lo que pueden mis palabras,
que enmudezcas los goznes y te abras;
que, por poco que sea,
me tiene ya el amor tan flaco y lacio,
que podré entrar por tan pequeño espacio,
que aun yo de mi esperanza no lo crea.*

9. La première publication date de 1664.

10. Cette riche composition a été étudiée avec acuité par Maria Aranda, *Le spectre en son*

régulièrement, au cours des pages qui suivent, la pièce de Calderón : elle sera un peu comme le contrepoint de référence par rapport à la ligne mélodique qui rassemble ces réécritures et elle me permettra de signaler certaines dissonances dans l'harmonie générale.

Dans le contexte global de la réappropriation du motif, il s'agit donc plus précisément à présent de s'interroger sur l'évolution du matériau narratif originel lorsque la dramaturge est une femme. Comment peut-on interpréter les distorsions de la figure initiale du personnage ovidien, très marqué négativement, lorsqu'il est recréé par une plume féminine ? La présence explicitement nommée ou implicitement suggérée de la dame au cœur de pierre donnera lieu d'abord à un repérage des réminiscences actives dans le discours dramatique de trois pièces : *La traición en la amistad* de María de Zayas, unique *comedia* de cette auteure probablement écrite vers 1633 et restée manuscrite à l'époque ; *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva, auteure plus jeune que la précédente et dont la pièce resta également inédite ; et enfin, *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo, publiée avec les autres pièces de cette dramaturge d'origine portugaise, toutes écrites en castillan, mais sans précision de date dont on situe généralement l'écriture entre 1638 et 1645.

À travers les trois personnages féminins principaux, trois perspectives différentes seront successivement envisagées, comme autant de modèles alternatifs, pour dessiner une figure remaniée de la dame. Dans chacune de ces pièces, il apparaît que l'un des aspects du motif initial est convoqué, dans une appropriation fragmentaire de la fable ovidienne. On s'attachera à analyser ces fragments afin de dégager leur insertion dans l'intrigue et leur mise en discours. On remarque que les signifiants mobilisés dans les plaintes amoureuses des galants installent souvent l'action dans l'espace d'origine (le seuil) ou placent la fermeté de la dame dans une minéralité de mauvais augure (le marbre) et on observe aussi que le prénom (Anaxarète) fonctionne comme un autonyme de la cruauté amoureuse : ces trois réminiscences occultent une omission notable qui fera l'objet des remarques finales de cette étude. J'envisagerai donc successivement l'espace liminaire, la métamorphose minérale et la métonymie onomastique dans les trois pièces présentées plus haut.

1. L'ESPACE LIMINAIRE

Depuis les versions grecques de la poésie élégiaque, chez Anacréon et la variante bucolique ensuite de Théocrite dans les *Idylles*, puis, déjà dans la dramatisation comique proposée par Aristophane dans *L'assemblée des femmes*, se sont élaborées les images persistantes de la dame froide et indifférente et de son corollaire, l'amant rejeté et exclu. Mais la tradition du *paraclausithyron*, issue de la légende d'Iphis et Anaxarète, met surtout en évidence la fonction symbolique de l'espace liminaire – porte et seuil – qui signifie concrètement la

mise à distance et le rejet de l'amant qui s'y presse avec espoir et impatience en dépit de l'absence de toute réponse encourageante.

Les *topoi* de la « *puella dura* » et de « *l'exclusus amator* » ont été repris par les poètes latins avec une spatialisation de plus en plus précise puisque le texte d'Ovide a fixé la fonction assignée à la porte. Les mots « *fores* », « *janua* », « *sera* », « *limen* »¹¹, dont on peut relever sept occurrences dans le court texte original, renvoient le lecteur à ce passage désiré, entre intérieur et extérieur, et, le plus souvent interdit, matérialisé par sa limite concrète objet de toutes les plaintes : « *in limine duro...* »¹². Dans le récit du Livre XIV, 698-771, le seuil de la porte d'Anaxarète, qui symbolise la douleur de l'amant éconduit et la cruauté de la dame, devient l'espace personnifié de la mort d'Iphis chargé d'exprimer la plainte :

[...] et levant ses yeux chargés de pleurs et ses bras que la douleur a pâlis vers les portes que si souvent il orna de guirlandes, il attache à leur sommet un cordeau et s'écrie :
« Voilà donc, voilà les liens qui te plaisent barbare ! » A ces mots, passant la tête dans le nœud, et le visage encore tourné vers elle, il s'élance : le corps par son poids serre le nœud fatal, et reste suspendu. Agité par le mouvement convulsif de ses pieds, la porte semble rendre des sons plaintifs et gémissants : elle s'ouvre et laisse voir Iphis expirant¹³.

La porte personnifiée ainsi devient l'icône qui cristallise l'effet pathétique de la scène. Lope de Vega investit d'une égale intensité dramatique, liée à la reminiscence ovidienne, l'espace liminaire. Ainsi, dans *Laura perseguida*, de 1594, le secrétaire Octavio reproche au Prince Oranteo amoureux de Laura de s'entêter dans un espoir vain :

[...] ¿para qué vienes?
A meter por la puerta los suspiros
Y a bañar los umbrales con tus lágrimas¹⁴.

La référence invite à se remémorer l'ensemble du texte ovidien et tient lieu de synecdoque qui fait implicitement allusion à son développement funeste. Dans *El genovés liberal*, de 1599, ce sont les invariants tragiques du *topos* qui sont convoqués quand Otavio imagine sa mort, seule issue à l'indifférence d'Alejandra, avec le seuil pour tombeau :

Pues muerto me han de llevar y en el suelo
de sus umbrales, que ésta fue mi suerte,

11. Cf. traductions du Dictionnaire Latin-Français Félix Gaffiot: *Foris/is* : porte vue de dehors, le plus souvent sous la forme du pluriel *fores*. *Janua/ae* : porte d'entrée. *Sera, ae*: le verrou ou la serrure. *Limen/liminis* : seuil de la maison ou début, commencement de quelque chose.

12. Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre XIV, vers 709-710, Paris, Garnier Flammarion, p. 363.

13. Ovide, *Les Métamorphoses*, XIV, v. 716, *ibid.*, p. 365.

14. Lope de Vega, *Laura perseguida*, acto II, www.cervantesvirtual.com/obra/laura-perseguida--0

*me han de enterrar y pisenme siquiera
muerto los blancos pies de aquella fiera*¹⁵.

Le même signifiant pluriel « *los umbrales* » est mentionné comme lieu d'une haute importance stratégique dans deux des pièces retenues pour cette communication, *La margarita del Tajo* d'Ángela de Azevedo et *La traición en la amistad*, la *comedia* de María de Zayas.

La margarita del Tajo (que dio el nombre a Santarén) est une pièce hagiographique basée sur la vie de Sainte Irène assassinée sur les rives du Tage : la jeune fille qui a pris le voile, est courtisée jusqu'au seuil de son couvent, par Britaldo. Or, le galant est marié : il est même tombé amoureux de la jeune et jolie nonne le jour de son mariage alors qu'elle chantait avec le chœur derrière l'autel. Mélancolique depuis lors, il délaisse son épouse et ne vit plus que pour obtenir les faveurs de la future sainte. Il la poursuit de ses assiduités sur le « *terrero* », parvis situé devant l'entrée du couvent, où il choisit de faire irruption nuitamment pour une sérénade en lui déclarant ainsi sa flamme :

Britaldo :
Yo fui quien hizo una noche
a vuestra hermosura salva
que en armónicos acentos
exprimió de amor las ansias.
Yo soy quien muere, señora,
por las prendas soberanas
con que la naturaleza
os quiso hacer sublimada.
Yo seré quien, si os mostráis
con mis afectos avara,
muera a manos de un desprecio,
*que un desprecio a veces mata*¹⁶. (v. 2509-2531)

Britaldo, on le voit, n'est pas un banal « *galán de monjas* », un séducteur impénitent, mais bien un époux mal marié, éperdument épris de la jeune fille. Il en sera pour ses frais car Irène reste de marbre, choquée que l'on pût oser aussi ouvertement franchir cette limite sacrée. Voici comment elle définit elle-même le couvent qui l'abrite :

Irene :
En esta estancia rica
retrato de los cielos soberanos
lugar que se dedica
al candor de los ángeles humanos

15. *Comedias* de Lope de Vega. Parte IV, Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coords.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., *El genovés liberal*, (vol. II) edición de Elvezio Canonica, acto III, p. 353.

16. Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo que dio el nombre a Santarén*, dans Teresa Scott Soufas, *Women's Acts, Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, University Press of Kentucky, 1997, p. 72.

*que se juzgan por tales
los sujetos que pisan sus umbrales*¹⁷. (v. 742-747)

Elle se situe, on l'aura compris, parmi ces anges humains qui vivent protégés derrière le seuil de cette demeure sacrée. L'intrusion transgressive est évidente et la future sainte la subit comme une profanation. Elle rejette fermement Britaldo, arguant de leurs engagements réciproques, lui avec sa femme et elle avec le Christ. Dans une argumentation raisonnable qui contraste avec la fougue et la violence du galant éconduit, la jeune femme sage et chaste oppose le « *querer bien* » au « *querer mucho* ».

Le motif ovidien se retrouve ici dans la symbolique de cette spatialité puisque le seuil sacré est explicitement nommé, « *sus umbrales* ». De plus, cette fonction dramatique est dédoublée par le recours au « *terrero* », autre espace liminaire, variante du seuil liée à l'architecture hispanique, qui devient le lieu principal du conflit. On notera que la récurrence de cet emploi lexical permet d'en percevoir la portée dramatique puisqu'il apparaît pas moins de sept fois dans la *comedia*.

Observons les répliques échangées entre Etcétera, le *gracioso*, et l'ange protecteur, opportunément descendu du ciel pour chasser l'intrus :

Etcétera :
*Ya estamos en el terrero
del convento, amado culto
que es de tus adoraciones
o de desatinos tuyos*¹⁸. (v. 1094-1096)

Ángel :
*Echar del terrero intento
quien con lisonjero insulto
profana el alto respeto
de aquestos sagrados muros*¹⁹. (v. 1177-1180)
[...]

et il termine en rappelant :

*Del terrero a cuchilladas
a él y a los que le siguen eché*²⁰... (v. 1414-1416)

C'est, en effet, sur ce « *terrero* » que se déroule un duel à l'épée qui est aussi une bataille allégorique entre le galant et l'ange gardien d'Irène, le séducteur-profanateur contre le protecteur qui défend l'entrée du sanctuaire, véritable synecdoque de la virginité de la jeune fille.

L'espace liminaire, comme dans la tradition ovidienne est ici synonyme de frontière avec l'intimité féminine. L'insertion du motif par Ángela de Azevedo permet à la dramaturge de mêler plusieurs fils en croisant le topique de l'honneur et l'éloge de la chasteté. Ici, la dureté de la dame est donc justifiée par la sainteté dont la dramaturge fait une parade efficace à la *libido sentiendi*

17. Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo...*, *ibid.*, p. 53, c'est moi qui souligne.

18. Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo...*, *ibid.*, p. 56.

19. Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo...*, *ibid.*, p. 57.

20. Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo...*, *ibid.*, p. 60.

dans une totale orthodoxie augustinienne que les détracteurs du théâtre ne pouvaient manquer d'apprécier.

La référence au seuil comme matérialisation de la tension amoureuse est aussi perceptible dans le discours dramatique de *La traición en la amistad*, pièce de María de Zayas dont les intrigues déclinent une ambiance très différente de la précédente. Les personnages sont de jeunes Madrilènes essentiellement préoccupés par le bon déroulement de leurs stratégies amoureuses. Belisa se plaint d'être trompée par Juan qui lui préfère Fenisa, redoutable séductrice dont nous reparlerons. Voici une partie des reproches qu'elle lui adresse en lui promettant un châtement équivalent au malheur qu'elle subit :

*Véngume el cielo de ti
más ella te habrá encerrado
pues mientras tú, descuidado,
otro sus umbrales pisa
y engaña con falsa risa
a quien a mí me ha engañado*²¹. (v. 1177-1182)

Le syntagme « *pisar sus umbrales* », désigne davantage que la topologie domestique. Il fonctionne a priori comme une métaphore lexicalisée, resémantisée par le contexte, et infléchie d'une nette connotation érotique. Le franchissement du seuil de la maison de la dame euphémise une relation amoureuse dont le locuteur suggère qu'elle est dûment partagée et consommée.

2. LA MÉTAMORPHOSE MINÉRALE

Cet élément est sans doute le plus emblématique de la fable d'Anaxarète et il représente concrètement l'impact émotionnel induit par la froideur de la dame. Le cœur est devenu pierre dans sa métamorphose rendant immédiatement perceptible sa dureté. La mémoire collective conserve cette image forte de la substitution du vivant par l'inerte et son efficacité explique la récurrence des allusions métaphoriques à la minéralité dans les discours dramatiques.

La pièce de Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia* illustre cette réminiscence de la métamorphose : Armesinda est promise et engagée à don Juan par un amour honnête et réciproque. Le roi Filiberto, très amoureux d'elle, décide d'éloigner le galant pour pouvoir la séduire en toute liberté et il envoie don Juan à la guerre. La pièce est construite sur une tension temporelle qui fait écho à l'affirmation titulaire de cette « *firmeza en la ausencia* » : les séquences temporelles sont rappelées régulièrement et s'accumulent, – 6 jours, 6 mois, 18 mois soit encore un multiple de 6, enfin 6 ans – comme pour allonger l'impact de cette fâcheuse absence, mais Armesinda ne cède pas aux avances d'abord, ni aux assauts ensuite de ce roi impétueux et concupiscent. Le discours du roi déçu est fondé sur les antinomies traditionnelles du feu et

21. María de Zayas, *La traición en la amistad*, dans Teresa Scott Soufas, *Women's Acts, Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, University Press of Kentucky, 1997, p. 290.

de la glace – « *nieve* » ou « *hielo* » / « *fuego* » - mais il s'appuie avant tout sur la métaphore minérale pour rendre compte de la situation, comme en témoigne cet aveu du roi dépité :

Rey :
Con un duro mármol lucho,
*hecho de nieve y clavel*²². (v. 827-829)

On voit ici l'image de la fermeté de la dame, étrangement accentuée par le pléonasme « *duro mármol* », mais comme atténuée par une hybridité essentielle dans laquelle il faut voir pointer l'espoir persistant du galant d'une sensualité partagée :

Rey :
Amor se ha vuelto porfía.
Yo la tengo de gozar.
Basta ser empresa mía
para acabar de intentar
*derretir nieve tan fría*²³. (v. 1705-1711)

Toutes les variantes métaphoriques de la dureté sont alors déclinées pour signifier son déplaisir : la pierre, le rocher, le marbre sont tour à tour convoqués pour décrire la dame. Toutefois, on perçoit une ambivalence nouvelle : selon que l'on se place dans la perspective de la dame ou du galant, la métaphore change de portée. Négative, conformément à la tradition, lorsqu'il s'agit de se plaindre du cruel dédain de la belle, elle devient positive et même laudative, grâce à un changement de matière, quand Armesinda reprend à son avantage la métaphore et propose une nouvelle métamorphose interne au règne minéral :

Armes. : No se canse vuestra alteza
Rey : Yo descanso con cansarme
A : En fin ¿no quiere dejarme?
R : En venciendo esta aspereza.
A : Pues imposible ha de ser.
R : El tiempo todo lo muda.
A : En mí esa regla es en duda.
R : No lo es siendo tú mujer.
A : Pensad en que soy diamante.
R : Yo lo sabré bien labrar.
*A : Nadie en tanto ha de bastar*²⁴. (v. 1425-1435)

On voit ici le cœur de la dame se transformer et de marbre devenir diamant, valorisant et dignifiant ainsi son refus obstiné et sa ferme résistance. Le motif est détourné et oppose au passage un démenti au préjugé misogyne de la femme inconstante. Indéniablement, Leonor de la Cueva, la dramaturge, a imaginé avec Armesinda un personnage modélisant et l'intention didactique

22. Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia*, dans Teresa Scott Soufas, *Women's Acts, Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, University Press of Kentucky, 1997, p. 207.

23. Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia*, *ibid.*, p. 217.

24. Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia*, *ibid.*, p. 214.

pointe dans l'argument de cette fiction théâtrale. La fermeté et la fidélité de la femme font barrage au désir lascif de l'homme et la métaphore a servi d'élément structurant à ce qui aboutit *in fine* à un plaidoyer générique en faveur de l'aptitude amoureuse des femmes :

Armesinda :
Mal ha dicho quien ha dicho
que la mudanza se engendra
solamente en las mujeres
por su femenil flaqueza
pues cuando alguna se rinda
a amar y querer de veras,
no hay amor, no, que se oponga
*con el suyo en competencia*²⁵. (v. 1169-1176)

Par ailleurs, María de Zayas, dans la pièce déjà évoquée, *La traición en la amistad* propose également l'image de la dame de pierre pour évoquer non plus la cruauté mais la fidélité amoureuse. Pourtant, cette fois, le personnage de Fenisa qui s'approprie cette qualité est précisément l'inverse de celui d'Armesinda.

L'intrigue repose sur le conflit né de la concurrence amoureuse entre deux femmes, amies puis rivales, Marcia et Fenisa. Fenisa est une séductrice très active qui enchaîne les conquêtes au point que certains critiques ont pu voir dans ce personnage un double féminisé de don Juan Tenorio. La dame est fort gourmande et l'aparté suivant permet de comprendre son mode de fonctionnement où le double discours est explicitement revendiqué :

Fenisa : (Ap.)
Aunque a don Juan digo amores
el alma en Liseo está
que en ella posada habrá
*para un millón de amadores*²⁶. (v. 189-192)

Feignant de rassurer le pauvre don Juan délaissé, elle oppose à la plainte de son amant, une métaphore exaltant la fermeté minérale de son attitude :

Fenisa :
¿Celos, don Juan?
Juan :
Yo padezco,
y tú mi dolor ignoras.
Maldiciones de Fenisa
son éstas; tú pagas mal
mi amor.
Fenisa :
¿Y tú, desleal,
eso dices a Fenisa
a quien por quererte ha sido

25. Leonor de la Cueva, *La firmeza en la ausencia*, *ibid.*, p. 211.

26. María de Zayas, *La traición en la amistad*, *op. cit.*, p. 279.

*una piedra helada y fría
con los hombres:*²⁷ (v. 199-206)

La métaphore est ici employée dans sa plus simple littéralité. Pourtant, l'interpellation accusatrice (« *desleal* ») s'ajoute à une adjectivation redondante (« *helada y fría* ») qui est de nature à susciter la méfiance car un tel excès renforce la légitime suspicion du galant. La minéralité habituellement convoquée pour signifier une chaste indifférence semble ici contradictoire avec la réputation de la dame dont le cœur serait mieux défini dans le règne végétal par le *cynara scolymus* ou par toute autre plante de la famille des astéracées, autrement dit, des artichauts...

Il est toutefois remarquable que, dans aucun des exemples cités, la pétrification ne provienne d'un châtiment. La fragmentation que subit le motif fait que les dramaturges ne conservent que la conséquence d'une attitude sans en questionner la cause. Le motif n'y est retenu que dans sa plus élémentaire (ici, au sens littéral) représentation.

Ce n'est pas le cas dans la pièce déjà évoquée de Calderón qui offre un développement plus complexe de cette figure ovidienne. Dans *La fiera, el rayo, la piedra*, en effet, la dramatisation de la métamorphose est présentée dans un mouvement complémentaire dont la répétition augmente l'intérêt. Elle est, en effet, enrichie d'une réversibilité dans un double schéma qui montre la femme de chair (Anajarte) se pétrifier, conformément à la fable et, ensuite, la statue de marbre aimée de Pigmaleón, que le *gracioso* Lebrón nomme Doña Mármol, prendre vie à l'acte III²⁸. Cette réversibilité de la métamorphose est justifiée par une réplique récurrente en forme de proverbe, une sorte de *leit-motiv* qui rend compte de l'origine de cette double transformation :

*Que quien no sabe querer
sea mármol, no mujer.
Que quien en amar se emplea,
mujer y no mármol sea*²⁹.

3. L'ONOMASTIQUE SYMBOLIQUE

Je voudrais terminer l'exposé de ces réflexions par l'élément du discours qui se substitue le plus souvent à la réminiscence globale de la fable et qui en véhicule tout le sens, condensé en un seul mot : je veux parler du nom. Le recours à l'antonomase constitue l'un des aspects de la réappropriation parcellaire du mythe observée dans les œuvres des femmes dramaturges étudiées. En retenant ce dernier élément hérité de la fable ovidienne, je voudrais brièvement faire observer la charge négative inscrite dès l'origine dans l'étymologie du prénom

27. María de Zayas, *La traición en la amistad*, op. cit., p. 279.

28. María Aranda, *Le spectre en son miroir*, op. cit., p. 161-162.

29. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido éd., Madrid, Cátedra, 1989, p. 363, 364, 365, 381, 382, 389.

Anaxarète et ses variantes espagnoles : Anajárete ou Anajarte. Il est composé du préfixe privatif [ana]- et du substantif grec – *aretai/arété* - dont le signifié est proche de *uirtus* en latin, et renvoie à une qualité élevée de l'âme faite de noblesse et de générosité, illustrée par Plutarque, par exemple, dans son traité sur la vertu des femmes *Gunaikôn Aretai*. Or, la belle Chypriote est bien dépourvue de cette vertu ce qui causera sa perte.

Calderón, dans la pièce déjà évoquée, a recréé un personnage nommé Anajarte. Si ce n'est pas le cas dans les pièces ici retenues, on relève néanmoins le nom de la dame dans une courte réplique de la pièce de María de Zayas, *La traición en la amistad*, sous la forme d'une interjection.

Fenisa y incarne une redoutable séductrice : elle a besoin d'aimer tous les hommes et n'appartient à aucun. Or, Liseo, sincèrement amoureux, n'apprécie guère ce comportement. Sa colère éclate dans une réplique exclamative sous forme d'une triple interjection onomastique :

Liseo :
 ¡Ah Circe! ¡Ah fiera Medea!
 ¡Más que Anajáreta ingrata!³⁰ (v. 1365-1367)

Cette énumération d'une triade tragiquement célèbre de femmes homicides a attiré notre attention. Il est remarquable, en effet, que Circé (Livre XIV) et Médée (Livre VII) puis Anaxarète (Livre XIV) soient ici réunies dans une réplique dont le rythme ternaire se voit amplifié par des qualificatifs croissants et un comparatif de supériorité qui installe une progressive augmentation des pieds : 3, 6, 8. Et il convient, en outre, de souligner l'effet produit par l'accentuation du prénom de la Chypriote : Anajáreta est un « *esdrújulo* », et l'accent tombe sur l'antépénultième syllabe du mot qui coïncide ici avec l'exact hémistiche (4) du vers, constituant de fait un pic de l'intensité dialogique et de la tension dramatique que cette antonomase permet d'installer.

Par un effet de réduction et de concentration, lié à la figure de l'antonomase, Anaxarète devient le paradigme de la cruauté amoureuse : autrement dit, elle est en quelque sorte le nom qui tue. Pourtant, dans le cas présent, l'évocation de la belle Chypriote est paradoxale, car le personnage de Fenisa est tout le contraire de la dureté glacée : elle est l'exacerbation de la séduction au féminin, comme le prouvent ses propos :

Fenisa :
 Los amantes, Lucía, han de ser muchos.
 [...]
 Diez amantes me adoran, y yo a todos
 los adoro, los quiero, los estimo,
 y todos juntos en mi alma caben... (v. 1518-1522)

30. María de Zayas, *La traición en la amistad*, op. cit., p. 292.

Ou plus loin :

Lucía :

¿Pues cómo puede ser que a todos quieras?

Fenisa :

No más de cómo es. Ve y abre a Lauro

y no quieras saber, pues eres necia

de qué manera los estimo;

a todos cuantos quiero me inclino

los quiero, los estimo y los adoro;

a los feos, hermosos, mozos, viejos,

ricos y pobres, sólo por ser hombres.

Tengo la condición del mismo cielo,

que como él tiene asiento para todos

*a todos doy lugar dentro de mi pecho*³¹. (v. 2388-2398)

On le voit, il s'agit là de l'exact opposé d'Anaxarète. Il ne s'agit pas ici d'être froide, farouche et de résister aux assauts du galant mais plutôt de les susciter et de se livrer avec un évident plaisir à ces rencontres, sans limites ni contraintes et dans la plus totale liberté. L'évocation de la « *puella dura* » est donc ici peu pertinente et bien éloignée du modèle originel, même si les effets induits par le comportement de la séductrice sont aussi douloureux pour l'amant sincère qui voit lui succéder d'autres galants assidus auprès de la belle. La femme peut aussi pécher par excès de séduction, et cette évolution peut être lue comme la revendication égalitaire d'une liberté amoureuse, à l'opposé du personnage né de la tradition ovidienne.

Pour conclure, je remarquerai, comme l'écrit Marc Vitse à propos de la filiation du matériau biblique et de la réorganisation dans certaines *comedias* du motif de David et Absalón, que, dans la réécriture de la métamorphose d'Anaxarète par les femmes dramaturges : « la sélection ne s'opère pas entre plusieurs fragments d'un même matériau mais également entre plusieurs connotations d'un même segment retenu³² ». Si certains traits de la fable originelle sont conservés dans ces pièces, ce n'est pas pour y afficher des références érudites mais plutôt dans un souci d'efficacité métaphorique du discours dramatique. La figure d'Anaxarète est convoquée par effet d'analogie et les réminiscences ovidiennes, même fragmentaires, qui sont réactivées dans le discours dramatique, contribuent à renvoyer le lecteur au paradigme de la dame cruelle. L'écriture fragmente la réminiscence, la simplifie pour n'en retenir que le trait le plus efficacement paradigmatique ou bien elle la détourne pour en offrir une image nouvelle.

On remarque toutefois une omission majeure dans ces pièces : il s'agit de l'omission de la mort qui infléchit nettement la portée tragique du personnage théâtral de cette filiation ovidienne. Le dénouement tragique de la trame que la tradition élégiaque avait contribué à diffuser en est totalement effacé. Non

31. María de Zayas, *La traición en la amistad*, *ibid.*, p. 293 et p. 303.

32. Cf. Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 396.

seulement le suicide de l'amant est écarté, mais on peut également constater que la mutation métamorphique de la dame, éternellement statufiée dans sa passive froideur, n'est jamais évoquée comme un châtement définitif. La seule mort présentée dans les pièces étudiées ici, est celle d'Irene, sainte qui donna son nom à Santarén : mais il s'agit là d'un drame hagiographique où la tradition s'inverse car c'est la dame, chaste et pure, qui meurt assassinée, victime du double acharnement lascif des deux hommes auxquels elle était interdite. La tragédie de ce dénouement est aussitôt gommée par l'euphorie de l'épiphanie finale de la jeune fille martyrisée.

On assiste donc à une édulcoration de l'essence tragique du mythe ovidien. Ce n'est pas le cas dans les réminiscences poétiques du motif : souvenons-nous des vers de Garcilaso : « [...] *su figura / iba desconociendo / su natura...* » Certes, on m'opposera que le cadre générique choisi par les dramaturges étudiées, la *comedia nueva*, ne se prête guère au respect du développement tragique de la fable. Pourtant, d'autres dramaturges ont su tirer parti de l'hybridité essentielle du genre rénové par Lope de Vega. Ici encore, la pièce de Calderón, *La fiera, el rayo, la piedra*, nous offre un contrepoint remarquable. Le dramaturge y présente un monde fictionnel où une action réciproque des êtres et des éléments invente un processus d'éternel renouvellement, à la fois naturel et esthétique. À son propos, María Aranda souligne avec justesse que « les contenus morbides de la statue imprègnent la totalité de la pièce d'une sorte d'appréhension diffuse du trépas. Toute la gamme des émotions suscitée par les rapports parfois insolites entre le vivant et l'inerte sont là.³³ »

En omettant de rappeler la conséquence fatale de la métamorphose d'Anaxarète, les dramaturges ont transformé l'image négative laissée par cette héroïne qui acquiert sous leur plume de nouvelles qualités. Ce ne sont plus la terreur et la compassion qui sont convoquées mais l'étonnement et l'admiration face à la sainteté, à la loyauté ou à la liberté exposées et revendiquées par ces personnages féminins.

Peut-on attribuer cet infléchissement à l'auteurité féminine de ces pièces ? La fragilité de leur statut d'auteures, encore plus vulnérable dans le cas de la création dramatique, peut sans doute justifier les emprunts fragmentaires autant que les détournements du mythe initial. Outre une probable volonté d'actualisation du motif, on est tenté de lire dans ces évolutions, dans la distorsion du personnage, l'ébauche d'une approche militante, même timide ou implicite. Par cette réhabilitation partielle d'Anaxarète, l'exemplarité didactique de la création théâtrale est mise au service de la cause des femmes.

33. María Aranda, *Le spectre en son miroir*, op. cit., p. 161-162.

